

## REALIDAD Y REPRESENTACIÓN EN LA ICONOGRAFÍA DE LAS MUJERES ESPAÑOLAS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

Margarita Ortega López

Universidad Autónoma de Madrid

*"Quienes no producen su propio conocimiento, su propia historia, su economía o moral están condenadas a pensarse tal como les pensaron otros"... "El que pinta o escribe, impone su modo de ver e interpretar; la mayoría de las mujeres de los cuadros, se nos aparecen felices, hermosas ¿pero eran así sus sentimientos reales?".* Estas palabras de M<sup>a</sup> Angeles Durán reflejan atinadamente una parte de la reflexión<sup>1</sup> que aquí me interesa promover: analizar la personalidad, actitudes y espacios que los artistas españoles mostraban en sus imágenes femeninas, durante los siglos XVI y XVII para ver la correlación que existía entre lo representado y la vida real de la inmensa mayoría de ellas.

Un somero análisis de esos tipos iconográficos que nos proponen los artistas, resulta bastante monacorde. No se nos muestran sino damas aristocráticas en actitudes severas o distantes, monjas, o imágenes de la vida familiar de Cristo, o incluso de santas o mártires, mil veces repetidas..., pero en cambio muy pocas escenas mitológicas o alegóricas con rostros femeninos, muy pocas mujeres que representasen en realidad, a la inmensa mayoría de las españolas miembros de la sociedad popular, trabajadoras del campo, de las artesanías o de los servicios, con sus preocupaciones o alegrías, que poco tenían que ver con esos referentes que se mostraban insistentemente a la contemplación popular.

Una vez más las élites delimitaron cuales eran los cánones adecuados, que habían de mostrarse a la observación popular. En sus motivaciones, no cabían principios representativos de la mayoría de la sociedad; aquella era una organización corporativa que aceptaba el privilegio como elemento que ornamaba su convicencia, y por ello, las iconografías habían de servir para

divulgar y manifestar las ideas, valores y símbolos que enmarcaban su existencia estamental, católica y patriarcal. En ella, el imperio masculino sobre las mujeres se evidenciaba como un axioma, aceptado por toda la sociedad.

Los teóricos historiadores del arte, han demostrado el alto componente ideológico<sup>2</sup> de cualquier imagen iconográfica, observable más allá del específico contenido primario que delimita sus líneas y sus formas. Analizar, por tanto, las construcciones culturales, las representaciones que se nos han legado a través de la historia, ha de llevarnos a desentrañar y descodificar las actitudes, comportamientos, espacios y símbolos que transmitían esas imágenes de mujeres<sup>3</sup>, aparentemente felices, ausentes, ensimismadas, representando orgullosamente su linaje o simbolizando hasta el martirio, en el caso de las santas, la personificación de valores que se les exigía en esa sociedad patriarcal como obediencia, castidad, amor, paciencia. Y sancionando a las que no lo cumplían<sup>4</sup> o ignorando los sentimientos y preocupaciones de la mayoría de las mujeres, con las que, al parecer, no se identificaba el orden patriarcal.

El interés de las imágenes propuestas no deseaba tanto mostrar la vida real de las mujeres españolas de esos siglos, sino verter una representación visual adecuada -en contenidos y estética- a la que perseguía esa sociedad corporativa.

Crear un orden pacífico fue una obsesión dominante de esta sociedad, profundamente atravesada por la violencia estructural de la sociedad estamental. Por ello, fue necesario expandir y delimitar espacios de convivencia "*ordenados*" en función del sexo, y a ese principio, se encaminaron todas las iconografías del periodo.

Las imágenes femeninas que poseemos fueron también consecuencia de los elementos "*civilizadores*" del Renacimiento, que siguió impulsando la clásica división de identidades, capacidades, y por tanto de oportunidades, en función del sexo de las personas<sup>5</sup>. Evidentemente iba a tener resultados óptimos, en aquella sociedad poco alfabetizada, reiterar desde las imágenes, desde las leyes, y desde el púlpito y el confesionario<sup>6</sup>, la sacralización de la supremacía y tutela masculina sobre las mujeres. La repetición machacona de ese discurso terminó por calar hondamente en el

imaginario colectivo, incluso entre las propias mujeres afectadas, a las que no se les permitió en la mayoría de los casos, una educación e instrucción de tipo medio.

La unidad de acción del lenguaje de la sociedad patricarcal fue extraordinario, y especialmente, si las leyes (*centro de conviencia de la sociedad civil*) establecían que "*las mujeres eran súbditas del marido*", como decían las Partidas; pero además, la moral vigente que permeaba todo el funcionamiento social, explicaba también, en palabras de Fray Luis de Leon que: "*el fin para el que Dios ordenó a la mujer y se la dio por compañera fue para que le guardara la casa*"<sup>7</sup>. Si a ello se añadía unas imágenes de madre-virgen, o solo de madres enfrascadas afanosamente en su domesticidad y aparentando una armonía y felicidad contagiosa, el efecto deseado por la sociedad patriarcal no podía menos que ser cumplido.

La forma y la reiteración con la que pintores, grabadores o escultores solían representar esas maternidades decía mucho sobre el interés que perseguían la pluralidad de poderes existentes en la sociedad corporativa, fuesen religiosos, gremiales, académicos, cívicos, judiciales, etc. Por ejemplo, se divulgaba mucho la maternidad: "*la mujer llegará a salvarse por la maternidad*" decía una epístola de Pablo de Tarso en el siglo I, y añadía "*con tal que persevere con fe, amor y una vida santa y modesta*"<sup>8</sup>. A la par que se subrayaba este principio religioso, se mostraba una alta valoración cívica, desde todas las instancias sociales, ante las madres del antiguo régimen, y ello era lógico en una sociedad, permanentemente necesitada de brazos jóvenes para impulsar y llevar a efecto el trabajo duro y específico a toda sociedad preindustrial.

Por eso todas las instituciones del Estado o de los órganos de poder locales llenaron sus paredes a menudo de sagradas familias, donde la Virgen Madre cuidaba felizmente al niño, mientras desarrollaba algún trabajo y San José laboraba al lado, en su oficio de carpintero. Esta reiterada representación iconográfica de la familia cristiana, deslizaba la sustentación del supuesto origen divino sobre la división de funciones, inherente a los hechos que esa sociedad desarrollaba. A la postre, la gente que acudía a cualquier entidad pública, bien o mal, terminaba por afectar el contenido de ese "*lenguaje*" que desprendían esas imágenes iconográficas.

En consecuencia, hombres y mujeres interiorizaron esas ideas, bien es verdad que cada uno con sus propias matizaciones e introduciendo en las mujeres una sublimación real del oficio maternal que les permitía una cierta aproximación a la figura y a la simbología de María. Por eso desde niñas, las mujeres eran adoctrinadas para desarrollar esa función que les iba a conferir de por vida una alta respetabilidad social<sup>10</sup>. Pocas niñas, se sustrajeron a ese influjo. Las imágenes de la Virgen Niña guiada por Santa Ana, como los tratados numerosos existentes sobre la educación de las jóvenes, y donde la madre era figura capital en su formación, respondían todo a idéntico criterio. Por eso los humanistas, los moralistas y los ilustrados, más tarde, se emplearon a fondo en el desarrollo de ese contenido.

Las actitudes de generosidad, resignación y obediencia que acompañaban la vida de tantas mujeres a lo largo de la historia, tenían mucho de un aprendizaje larvado a base de tantas observaciones piadosas cotidianas, que se les brindaban en sus entornos más inmediatos. Se escuchaban al párroco, al confesor, a los padres, o simplemente se observaban en estampas, iglesias o cualquier tipo de lugar cívico. Ante esta santificación de la maternidad, las penalidades y dificultades, que en realidad, eran inherentes a ese hecho, apenas, en cambio, se tomaron en consideración. Por ejemplo el momento clave del embarazo: mereció escasa consideración iconográfica.

En muy pocos casos aparecen iconografías de mujeres embarazadas; parece que, en realidad, sólo se enaltecía el fruto de la maternidad; pero no era tan valorable, el tránsito hacia ese momento. Quizás las imágenes femeninas no estaban interesados en mostrar el lado dificultoso y amenazante de la maternidad *-es conocido que muchos embarazos no se coronaban felizmente, con evidente riesgo para la vida de las mujeres-*, y no más del 50% de los niños nacidos en la sociedad peninsular llegaba a la adolescencia durante el antiguo régimen. Es evidente que el oficio de madre en esa sociedad era duro y lleno de riesgos.

Sólo parecía tenerse interés en subrayar el lado amable de la maternidad. La representación iconográfica nos muestra sólo un aspecto, el más dulce del modelo de familia existente y carecía de interés todo lo demás; es por ello que se silenciaba y se excluía. Evidentemente el lenguaje visual que nos mostraban las imágenes era copartícipe del idearium que se sustentaba

desde el poder patriarcal. En consecuencia, a través de esas imágenes propuestas a la contemplación, se mostraban numerosas vírgenes madres armoniosas y felices, pero poco podemos colegir, de su contemplación, sobre los sinsabores y las dificultades de su esfuerzo y trabajo diario. Muy poco de las angustias ante cualquier amenaza de enfermedad o de peste, por lo demás muy frecuente, que acechase a su comunidad, y mucho menos del verdadero estado de sus sentimientos.

Las mujeres que se representan parecen atemporales, reproducen esquemas de vida donde no parecía que existiesen necesidades de alimentación básica ni que se sufriesen crisis de subsistencia periódicas ni mucho menos que estuviesen amenazadas por la violencia de todo tipo que su entorno cotidiano asumía. Representan el lado amable, apacible y armonioso, de una maternidad necesaria para cualquier sociedad con necesidades de pervivencia.

Por eso son imágenes que nos permiten un acercamiento a los siglos XVI y XVII con muchas cautelas, pues nos dan solo una visión parcial, deliberadamente parcial, de una realidad mucho más plural y menos ventajosa de lo que se ofrece a la contemplación popular. No obstante, si tomamos esas iconografías con todos esos condicionantes señalados, y siendo incluso conscientes de que algunas de ellas sólo se podían mostrar como una simple aspiración que la sociedad patriarcal deseaba desarrollar entre las féminas, pueden llegar a ser representaciones ilustrativas de la vida de las mujeres de esas épocas.

### **Modelos de sociabilidad de hombres y de mujeres en el Humanismo.**

El modelo de representación sobre las relaciones entre hombres y mujeres permaneció, pese a diferencias de forma, poco alterable en sus contenidos a lo largo de estos dos siglos. Fueron escasas las modificaciones que se introdujeron al esquema básico de convivencia, trazado por la sociedad patriarcal desde la época clásica y que continuó en lo fundamental hasta época contemporánea. No obstante, si se observaron algunos cambios en las figuras de las mujeres propuestas por el renacimiento, en relación a las esquemáticas imágenes femeninas bajo-medievales.

El nuevo individualismo humanista instó a formular figuras más personificadas y diferenciadas, más complejas en suma. Y quizás esta mayor pluralidad de formas y de comportamientos<sup>11</sup> no perseguían sino mitigar definiciones, quizás excesivamente lineales de las representaciones de las mujeres de épocas anteriores.

Si se desea comprender a fondo la complejidad de cualquier periodo histórico, es necesario acostumbrarse a considerar y valorar no sólo el papel predominante de sus élites masculinas, sino también aceptar y asimilar las de sus mujeres de todas las clases sociales. ¿Cómo ignorar por más tiempo, los sentimientos, las aspiraciones, los miedos y zozobras<sup>12</sup> de todos esos seres humanos mujeres? Y, a pesar de que las imágenes propuestas sobre ellas estaban muy codificadas, en función de la sociedad a la que pertenecían, si se comenzaron a observar tipos y personalidades diferenciadas de mujeres.

¿Tuvieron las mujeres Renacimiento?, se preguntaba hace casi 20 años J. Kelly como deliberada polémica ante algunas observaciones efectuadas por Burkhardt, y recientemente M. King, también proponía la urgencia de reescribir este periodo desde una óptica más real, donde el análisis de género fuese un elemento partícipe de esa relectura<sup>13</sup>.

Creo que es necesario revisar las ideas excesivamente fijadas en el imaginario colectivo y generar una nueva visión no lineal, mucho más compleja, con diversas aristas, y que no estén centradas únicamente en la representación y en las motivaciones de las clases dirigentes. En la primera mitad del siglo XVI, al menos, sí comenzó a ser posible un planteamiento más personal sobre la vida humana, precisamente por el impulso que el Humanismo generó para descubrir y ayudar a educar la personalidad de los hombres y de las mujeres. La primera mitad del siglo XVI se presenta con abundantes aristas, no siempre fáciles de precisar, pero que es necesario incorporar al relato histórico. Convivieron, en verdad, distintos tipos femeninos que se singularizaron, en ocasiones, en sus comportamientos como seres humanos, y también como mujeres.

No sólo era posible representar a madres, vírgenes, monjas o aristócratas, sino que los numerosos movimientos religiosos existentes en ese periodo como recogidos, alumbrados, erasmistas<sup>14</sup> o diversas heterodoxias



similares, posibilitaron unos tipos de mujeres no habituales, con planteamientos personales respecto a su vida de cristianas, de madres o de personas. Y sin embargo, el discurso oficial no estuvo interesado, en absoluto, en mostrárnoslas. Tampoco hubo interés en su interpretación visual. Pero ahí estaban; y por ejemplo a través de los testimonios que nos vierte el Tribunal de la Inquisición se nos explicitan sus sentimientos, sus aspiraciones, sus rechazos sobre una vida de piedad rutinaria, la urgencia de elaborar otros tipos de expectativas para sus vidas, etc.

Es evidente que pintores o grabadores no tuvieron a estas mujeres como objetivos centrales de sus representaciones, pero no es menos cierto que su incidencia en la sociedad de su tiempo fue real y notable, en consecuencia, es necesario ir incorporando a la lectura y al análisis del periodo estas nuevas actitudes femeninas de la primera mitad del siglo XVI.

Hacer análisis de género no supone sólo valorar e incorporar las experiencias de la vida de las distintas mujeres al relato histórico, sino también reflexionar, criticar y modificar aquellos tópicos que se han ido reproduciendo sin el menor sentido crítico y que sólo nos permiten observar una parte de la realidad. Cuando por ejemplo María Cazalla, una erasmista de la primera mitad del siglo XVI, de la que no hay retrato alguno, se atrevió a defender las ideas de Erasmo ante el Tribunal de la Inquisición que la juzgaba, explicando cómo el cristianismo que veía practicar en sus entornos no le interesaba nada, pues era *"un cúmulo de ceremonias judaicas"*<sup>15</sup> y que deseaba una relación más intimista y verdadera, estaba desafiando el orden establecido en materia de religión, pero también el de las relaciones patriarcales que despreciaban la posibilidad de discernimiento de las mujeres. Ese hecho ella lo veía también como una amenaza para el futuro de sus propias hijas, a las que no deseaba un matrimonio, por la codicia que generaban sus posibles dotes entre el conjunto de sus pretendientes.

Por ello no era nada adecuado para esa sociedad que se divulgaran iconografías de mujeres rebeldes al orden establecido, sobre todo cuando la mayoría de las efigies representadas según el gusto oficial se nos muestran como mujeres pacíficas y sumisas. Esas nuevas efigies podían poner en peligro las ideas y los planteamientos que impulsaba la sociedad rectora y que evidentemente no tenía interés alguno en tirar piedras sobre su propio teja-

do. La erasmista María Cazalla no fue sino un ejemplo posible entre un notable e interesante grupo significativo de mujeres, preferentemente urbanas, y de clases medias y acomodadas de la primera mitad del siglo XVI. Pero apenas sabemos nada sobre las efigies de las mujeres campesinas, lavanderas, criadas, panaderas, bordadoras, costureras, regatonas, jornaleras...

La inmensa mayoría de ellas, cuando aparecen y lo hacen escasamente, especialmente en cerámicas o en utensilios domésticos, se nos muestran sólo como un apéndice de la figura oficial: las aristócratas, cortesanas o reinas, a las que sirven o adulan, mostrándose en una actitud servil, y simbolizándose sobre todo la insignificancia de su persona en el orden social estamental. Su representación obedece desde luego más a mostrar la obligatoriedad del servicio de las clases bajas de la sociedad estamental, que a significar su propia condición femenina. Tampoco la propia efigie que se nos brinda a la contemplación tendría demasiado que ver en realidad con la propia fisionomía de esas mujeres. La mayoría de ellas se dedicarían al trabajo del campo, y obviamente, tendrían piel curtida por el sol y complexión delgada, en donde se mostrase las dificultades alimenticias entre las que enmarcaban sus vidas. Pero eso no se nos muestra nunca en las representaciones oficiales. Tampoco interesaba mostrar esa imagen de la realidad dificultosa y poco amable.

Si son, en cambio abundantes las efigies y representaciones de aristócratas, reinas y damas. En este periodo, la soberana de la Corona de Castilla, Isabel I fue además prototipo y símbolo de prudencia y de sabiduría, como hecho inherente a su posición de monarca justicialista. A Isabel se la representa como encarnación de la Corona, mucho más que como una mujer culta de su tiempo, y con motivaciones propias en materia religiosa. Se nos muestra ante todo, como un "*pater-mater familias*", una persona que simbolizaba el principio justicialista de la monarquía, y que por ello había de mostrarse siempre en actitud seria, equilibrada, distante; poco cálida en suma. Escasamente es posible observarla en su vertiente de mujer, esposa y madre. Pero, sin embargo, lo fue, y hubo de sufrir la muerte de varios de sus hijos a edades tempranas, y verse desbaratados, numerosos planes políticos ligados a la estrategia matrimonial diseñada para la vida de sus propios hijos e hijas. Pero al parecer eso no tenía demasiado interés en aquella sociedad estamental y patriarcal.





Isabel de Portugal - Tiziano (Museo del Prado)

A la emperatriz Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, tampoco se la privó de representar la grandiosidad de su linaje. Recuérdese su efigie en el memorable cuadro realizado por Tiziano y depositado en el Museo del Prado, en donde se nos evidencia una efigie bella, armónica, y siguiendo en todo momento las pautas neoplatónicas de la belleza renacentista.

Sin embargo, y pese a su perfección, se echa en falta un hálito de humanidad, de cotidianidad, y que ella asumió ampliamente en su familia y en las abundantes regencias que tuvo que afrontar ante un emperador, en permanente viaje por toda Europa.

A la figura de Juana I de Castilla, sin embargo, se la penaliza en sus representaciones, y sobre todo en las numerosas historicistas efectuadas durante el siglo XIX y precisamente por el argumento contrario: por ser una mujer que se dejó llevar excesivamente por un sentimiento amoroso que, en personas de su rango, no estaba bien considerado. En ese sentido la observación del humanista Antonio de Guevara parece premonitória y ¿dedicada quizás a la actitud de Juana?: *"todo matrimonio hecho por amor, las más de las veces para en dolor"*.<sup>15A</sup>

Juana representaba la figura femenina que, por sus excesos en el ámbito sentimental comprometía en parte la imagen de distanciamiento y cuasi sacralidad que acompañaba a la iconografía de los soberanos. Juana era sobre todo el antimodelo, y por ello sólo tenía interés su representación como elemento didáctico inherente a cualquier contramodelo. Ningún otro interés.

El caso de Juana de Castilla guarda alguna afinidad con las imágenes de mujeres pecadoras arrepentidas, que como M<sup>a</sup> Magdalena *-de la que el periodo Barroco hará una representación muy reiterada-* se representan no para ser imitadas, sino para que por el contrario, sus características de vida no sean imitadas. M<sup>a</sup> Magdalena tiene su interés iconográfico sólo en esa única dirección, aunque a menudo va a ser tomado también como un elemento de sensualidad con la figura femenina.

Tampoco se deseó mostrar los temas mitológicos o bíblicos, tan habituales en otras iconografías europeas, y especialmente en la italiana<sup>16</sup>. Sólo algunos aristócratas o príncipes de la Iglesia, en sus salones privados se aventuraron a hacerlo; pero la censura o la autocensura impidió, a menudo que se mostrasen representaciones femeninas de imágenes bíblicas o heroicas.

Es evidente que el pasado no es neutro; y que mitos y símbolos se han incrustado en el imaginario colectivo, asumiéndose como modelo de civilización y como comportamiento natural de sus seres humanos. Sabemos que esos comportamientos no eran tan naturales a la sociabilidad de las personas sino que respondían a una construcción cultural<sup>17</sup> y social que, a través de distintas formas de dominio iba logrando incrustarse en el imaginario colectivo.

En ese sentido, estas palabras de Erasmo sobre el valor de las imágenes religiosas transmiten claramente la finalidad y utilidad que se perseguía con esas representaciones. *"Algunas veces -decía- traigo a mi mujer para ilustrarla en estas historias sagradas, y veo como las pinturas mueven mucho los ánimos mujeriles flacos, y cómo hablamos alguna cosa para despertar su devoción ante la contemplación de tanta imagen religiosa, y damos al final gracias a Dios por tan grande beneficio"* <sup>17A</sup>. En estas palabras de Erasmo se evidencia la importancia concebida a las imágenes religiosas para motivar y activar comportamientos femeninos conformes al orden religioso establecido.

## Las imágenes de la contrarreforma y del Barroco.

Quizás ningún otro periodo histórico vivió con tanta intensidad la necesidad de orientar la personalidad de los individuos, atormentados por la antropología pesimista y por la falta de confianza en la humanidad, que el discurso del Barroco propiciaba. Las imágenes religiosas fueron desde este momento extraordinariamente abrumadoras. Vírgenes, santos, crucifixiones, escenas de ars moriendi... dominan profusamente la iconografía española. A la vez, muy pocos rostros alegres aparecen, y es difícil rastrear en las imágenes representadas algún tipo de optimismo. Tampoco es fácil percibir representaciones femeninas en donde la sensualidad estuviese bien presente; sólo algunas excepciones como la Venus de Velázquez, se salieron de tal norma.

Un ejemplo claro de dominación de los contenidos que habían de mostrar las imágenes a representar se observa en el periodo contrarreformista, a partir de la primera mitad del siglo XVI, y sobre todo, tras el planteamiento que el Concilio de Trento había formulado sobre el arte religioso. El propio Concilio establecía que: *"se deriva un gran beneficio de enseñar todas las imágenes sagradas, no sólo porque los fieles toman así conciencia de los beneficios y dones demandados sobre ellos por Cristo, sino además porque se manifiestan ante sus ojos los milagros divinos, a través de los santos, y sus ejemplos; de modo que por todo ello puedan dar gracias a Dios, puedan ordenar sus vidas y maneras en imitación de los santos, y puedan así ser movidos a adorar y a amar a Dios y cultivar su piedad"*<sup>18</sup>.

Consecuencia de esta idea central de concebir al arte como transmisor de comportamientos inherentes a la contrarreforma católica, fue la existencia de teóricos como Francisco Pacheco, Palomino o Carducho, que escribieron tratados sobre las imágenes conformes con la teología ortodoxa establecida. Estas personas, la mayoría pintores, asumieron la gran responsabilidad de instar o inducir con sus representaciones a la salvación o a la condena de los fieles que las contemplaban. Para ellos, la precaución de servir a los ideales establecidos, era superior a la de sus propios ideales estéticos<sup>19</sup>. O lo que era lo mismo: la función regeneradora del arte se elevaba sobre su propia virtualidad estética; el propio Pacheco lo significó en su crítica contra el Juicio Final de Miguel Ángel<sup>20</sup>.

Francisco Pacheco fue un auténtico guía sobre los contenidos y actitudes que todo artista católico había de seguir en sus obras de arte. Su *Arte de la Pintura*, fue una obra reeditada numerosas veces y tomada en cuenta por todos los artistas, pues como censor de imágenes del Tribunal de la Inquisición de Sevilla, conocía muy bien el canon establecido por la contrarreforma en las figuras humanas. La obra de Pacheco, como la de otros teóricos del momento<sup>21</sup>, respondía fundamentalmente a los intereses de las élites rectoras que, a partir de la primera mitad del siglo XVI, rompieron los ideales humanistas de apertura establecidos. Mostrar imágenes ejemplarizantes con fines didácticos, más que imágenes reales fue algo muy reiterado en el transcurso de este periodo comprendido entre 1565 y 1700. Y las efigies femeninas fueron las más cuidadosamente elaboradas.

La acción psicológica ejercida sobre la multitud española, no sólo respondía a la forma habitual con la que la cultura oficial se comportó con las clases sociales, preferentemente las populares; sino también por la rapidez con la que se contagiaron todos los grupos sociales de esa nueva estética, conmocionados por la ansiedad y el miedo que encarnaba la doctrina contrarreformista sobre el comportamiento de los seres humanos. Por eso persuadir, a través de las imágenes visuales, fue un método muy querido por el espíritu del Barroco.

Un caso significativo y sumamente reiterado fue el del discurso religioso sobre la muerte, grabados, pinturas o libro de moral, donde el sufrimiento físico era incluso menos terrible que el miedo al pecado y a la condena perpetua, que se alcanzaría si no se respetasen los preceptos establecidos.

El resultado fue una moralización de la sociedad civil sobre principios ortodoxos que se difundían a través de cualquier método; mientras se incrementó la existencia de un aumento de la conciencia militante del conjunto de la sociedad, que llegó incluso a tener una percepción enfermiza de la superficialidad de la experiencia humana. La eficacia de ese modelo propuesto fue incuestionable y la renuncia a los placeres mundanos y la formulación del sacrificio como elemento central del precepto del cristiano, pervivió en el imaginario colectivo peninsular, durante mucho tiempo<sup>22</sup>.

Analizar las representaciones de hombres y de mujeres que el Barroco propició, lleva a estudiar ineludiblemente el lenguaje formal y los símbolos con los que se presentaba. La reproducción de los tipos femeninos propuestos obedecía a la beligerancia con la que la cultura contrarreformista desarrolló para difundir su mensaje profundamente misógino<sup>23</sup>. A través de las imágenes reiteradas de santas o de pecadoras, mil veces repetidas, la estética Barroca no hacía sino perseguir un modelo de mujer -quizás más utópico que real-, pero que coincidía plenamente con el idearium de las élites rectoras. El leimotiv de la mayoría de las representaciones difundidas era impresionar y mover a la conversión.

Fue la Iglesia la que sostuvo el mercado del arte prácticamente durante todo el siglo XVII, y por tanto, fue ella la que impuso a la mayoría de los artistas los modelos y contenidos que esas imágenes representaban. La intransigencia de ella que hizo gala, se mostraba, entre otras cosas, en el nombramiento de censores sobre el trabajo de los artistas en cada uno de los tribunales diocesanos o inquisitoriales del territorio. Aquellos certificaban que la obra artística concordaba con los principios doctrinales que se deseaban difundir o impedían la exhibición de aquellos contenidos no concordantes con el idearium oficial.

### **Los modelos propuestos.**

En las representaciones del Barroco se mostraba una negación de cualquier planteamiento sensitivo o cualquier motivación de placer que pudiera afectar al mundo de los sentidos. Esas prohibiciones obedecían a la necesidad de llevar una vida reglamentista y ascética, concordante con los principios contrarreformistas, para compensar así la falta de confianza que la antropología del periodo depositaba sobre todos los seres humanos. Por eso, la escasez de paisaje en todos los cuadros barrocos españoles, por eso la persistencia en mostrar cuevas e interiores inhóspitos donde ermitaños o ermitañas casi famélicos, desarrollaban sus oraciones y sus penitencias. No representar el paisaje fue una de las obsesiones del periodo y fue objeto de continuas críticas por parte de la mayoría de los censores de cada diócesis o circunscripción eclesiástica. Uno de ellos fue Carlos Borromeo, cuya obra tuvo una gran difusión en España, y este aconsejaba a los artistas no pintar nunca

naturalezas hermosas que distrajesen el mensaje y la exaltación a la piedad que las figuras humanas habían de poseer<sup>24</sup>. Pocas iconografías españolas, escaparon a estas y a similares indicaciones. Pocas representaciones por ejemplo de mujeres se ubicaron fuera de los muros del hogar o del convento: la mayoría eran mujeres en la casa, rodeadas de su familia, o en actitud de oración. No es fácil encontrar mujeres españolas por las calles desarrollando cualquier tipo de actividad; a la par la sociedad patriarcal despreciaba y censuraba a las mujeres callejeras, que se representaban siempre con un matiz de deshonestidad.

También se prohibieron los desnudos en las representaciones del seiscientos. El decreto del 3 de diciembre de 1562 del Concilio de Trento, se dedicó íntegramente a formular las representaciones adecuadas a la estética contrarreformista. Conventos, hospitales, universidades, cofradías, gremios... Todos ellos hubieron de acatar esos planteamientos que el censor de cada diócesis o el censor inquisitorial determinaban como obligatorios en su territorio. Incluso Francisco Pacheco, censor en Sevilla, llegó a prohibir en su distrito, los desnudos del niño Jesús<sup>25</sup>. A tal extremo llegó ese puritanismo dominante.

A diferencia de lo que sucedía en España, donde las escenas bíblicas del antiguo testamento estaban prácticamente prohibidas, y mucho más las escenas mitológicas, en Italia no sucedieron tales hechos. En ciertas ocasiones, algunos nobles españoles encargaron obras mitológicas o del antiguo testamento a artistas italianos, para luego traérselas a sus palacios o a sus casas. Por eso existían Ceres, Marte, Dianas...por eso existían en algunos salones y casas de la nobleza a las que la censura o no llegó o no terminó de controlar tan exhaustivamente como lo hacían en otros ámbitos. El propio palacio del Buen Retiro de Madrid, fue un caso paradigmático en el que el rey Felipe IV se rodeó de una espléndida colección de Rubens y de otros pintores extranjeros que no estaban subordinados a la estética contrarreformista española.

Por tanto, los pintores españoles habían de mostrarse vigilantes al servicio de las ideas contrarreformistas; fue muy eficaz la unidad de códigos y de mensajes ofrecidos a través de todos los medios de difusión fue muy eficaz. Se trataba de ofrecer un mundo ejemplarizante donde



hombres y mujeres se mostrasen en actitudes y comportamientos adecuados concordantes con el orden social. Todas las imágenes se subordinaron a la superioridad de esa idea.

La escasez de modelos diferentes al canon dominante propuesto por la contrarreforma, refleja la desconfianza que la estética barroca poseía para resistir a otras propuestas alternativas. La reiteración, por ejemplo, de imágenes poco agradables y estéticamente a menudo repulsivas, como San Jerónimo estaban íntimamente ligadas a la finalidad de disciplina, accesis y arrepentimiento que se buscaba generar en cada espectador de la sociedad española del siglo XVII. Lo mismo podría decirse de las representaciones de Santa María Egipciaca o de otras ermitañas, famélicas que se mostraban a la contemplación popular. Incluso cuando se proponían imágenes no concordantes con la ortodoxia, se hacían, como se ha visto, desde el deseo de sancionar determinadas conductas tachadas como perniciosas: las celestinas, alcahuetas, buhoneras o brujas se exhibían como personificación de conductas femeninas punibles y deleznales, y no era infrecuente que fueran acompañadas de signos o de rasgos que denotaban la deshonestidad de su carácter. La Vieja Usurera de Rivera del Museo del Prado puede ser un ejemplo: su contemplación repugna y repele al espectador. La unidad del mensaje barroco se percibe del mismo modo ante el discurso de la caducidad de la vida y de la muerte. La exhibición en las representaciones de elementos orgánicos desagradables o putrefactos, no hacía sino incidir en manifestar la extrema transitoriedad de la vida humana.

Presidió todo el periodo una notable misoginia entre las élites culturales. La similitud entre el mensaje de la obra de moralistas como Ripalda o Gracián con los cuadros de Rivera que representaban vicios que tomaban rostros femeninos podían ser uno de esos ejemplos. En contraposición, el mensaje de figuras femeninas representadas en actitudes de modestia, recato y virginidad -*damas y jóvenes con violetas o azahares*- o la abundancia de inmaculadas y de vírgenes, mostraban claramente el deseo de la sociedad patriarcal de perpetuar su escala de valores tradicional.

La insatisfacción con la difícil realidad social y política del siglo XVII español, se manifestaba también en la gravedad general de las figuras representadas. En términos generales, la pintura española es profundamente

triste, ensimismada, antirrisueña; parecía como que no se deseaba comunicar sino la gravedad y la contención que el discurso oficial mostraba por doquier. No es nada habitual encontrar caras alegres, ni siquiera amables; no ha lugar ni apenas espacio para complicidad alguna con el espectador.

Quizás sean únicamente las obras de Murillo, las que escapan en parte a este planteamiento general de gravedad y de distancia: nos muestra jóvenes sonrientes -*floristas, fruteras, vendedoras*-, que eran bastante excepcionales en las representaciones generales del Barroco y muy poco habituales en la monótona representación generalizada. ¿Representaban esas jóvenes la alegría que sentían estas muchachas de las clases populares, quizás de llevar una vida poco reglamentada o al menos al margen de tanto convencionalismo oficial?. ¿O son simples elementos del costumbrismo sevillano del autor? No es fácil saberlo; Murillo se muestra en este sentido, como una excepción en el panorama general de nuestros creadores. En conjunto es evidente que la mayoría de los artistas se autocensuraron en sus representaciones para enseñar el mensaje que la cultura oficial esperaba que habían de llevarse a los lienzos y a los cuadros. La falta de espontaneidad de la que adolecen la mayoría de las representaciones del periodo, es sólo una muestra de él.

### **Las imágenes de las mujeres.**

La iconografía femenina barroca mostraba también las profundas diferencias estamentales de la sociedad española. Allí estaban las mujeres de la realeza o de la aristocracia evidenciando la privilegiada situación que ocupaba su linaje dentro de la poco equitativa sociedad del antiguo régimen. Junto a ellas, se distinguían, por primera vez, las de las clases medias, las mujeres que representaba principalmente Zurbarán y especialmente las de las clases bajas, desarrollando sobre todo escenas de la vida cotidiana.

Las mujeres de los estamentos populares, denotaban una mayor libertad de movimientos; parecía deducirse de sus imágenes como la escasa normativización de sus vidas, les permitía llevar una vida quizás menos encorsada y controlada. Es evidente, además, que el mensaje contrarreformista iba a ser asumido sobre todo por los grupos sustentadores de esa sociedad de privi-

legio *-las clases altas y medias altas de la sociedad-*. Eran estas mujeres personas mucho más desocupadas que las de las clases populares y por tanto con mayor posibilidad para el lujo; algo en realidad imposible para la mayoría de las mujeres de las clases trabajadoras, a quienes la crisis económicas del siglo XVII les impuso nuevas restricciones y nuevas necesidades de trabajo para su automantenimiento. Quizás por la imposibilidad de ritualizar en sus representaciones sus trabajos cotidianos, o quizás por ser estéticamente más atractivos para el artista, fueron estas representaciones populares de mujeres, las muestras iconográficas más reales y menos convencionales del Barroco español.



*Santa Casilda - Zurbarán*

Y es que las floristas y las vendedoras de fruta de Murillo, incluso sonríen, algo poco frecuente como se ha dicho, en la atormentada sociedad del Barroco; ¿Quizás porque se sentían más libres estas mujeres, que las de las clases superiores, atadas a la cultura del estrado doméstico?. Las criadas de Velázquez, por ejemplo, en el cuadro de Cristo en casa de Marta, exhibían unas manos y unos rostros enrojecidos por el trabajo y seguramente por el frío de las inhóspitas casas de la sociedad del siglo XVII español. No es muy habitual encontrar estos rasgos de realismo en

la pintura del periodo; más centrada en reiterar y manifestar el discurso oficial y el discurso del debe ser que el del ser. Pero Velázquez, en su genialidad, no parece, en este caso, importarle demasiado mostrar la sociedad oficial, sino representar la realidad de tantas mujeres en las cocinas y en los fogones del seiscientos español.

La presencia constante de marías magdalenas, se traducía también en la literatura de ficción o en el teatro o en las comedias de Lope de Vega, Rojas, Tirso de Molina, etc. Desde la contrarreforma se ejercitó la necesidad y utilidad de brindar siempre ejemplos de vida que simbolizasen la utilidad de la penitencia para alcanzar la vida futura del creyente. Y en ese sentido, ningún ejemplo tan paradigmático como el de María Magdalena<sup>26</sup>. A pesar de su ambivalencia, la Magdalena por ejemplo de Rivera del Museo del Prado, es una mujer llena de amor a Dios que simbolizaba la superioridad del arrepentimiento para desembarazarse de cualquier pasión humana.

Incluso la belleza incluso de algunas marías magdalenas llegó a ser consideradas como necesariamente retocables por la censura inquisitorial: sus cabellos quizás demasiado largos, la parcial desnudez de su cuerpo o de sus actitudes mundanas resultaron altamente sospechosas a más de un inquisidor que prohibió su contemplación.

Los mártires fueron también utilizadas con esa visión pedagógica<sup>27</sup> y didáctica del periodo contrarreformista. Se mostraron escenas terribles; llenas de angustia, turbadoras o morbosas con la finalidad de conmocionar y conmover a un espectador bastante acostumbrado ya a la violencia y a la cruda estética del siglo XVII. Pero sin embargo, la iconografía a menudo se regodeó en mostrar el lado más espectacular de los seres humanos, y por eso los espectáculos insospechados de agonías, lapidaciones, mutilaciones -como la mutilación del busto de Santa Agueda o los ojos de Santa Lucía-, se ubicaron por doquier. Todo un conjunto de imágenes sangrientas, a menudo espeluznantes se realizaron para conmover y forzar al espectador al arrepentimiento. Las propias mujeres aceptaron la iconografía y las representaciones que se les ofrecía, apropiándose las incluso para sus propias celebraciones festivas. La conocida fiesta de las Aguedas, a pesar de la iconografía cruenta con la que se mostraba, se convirtió con el tiempo en una celebración gozosa de la identidad femenina.

La acusada misoginia de la cultura del Barroco se manifestó en multitud de planteamientos y acciones que denotaban un miedo patológico hacia las mujeres. La contrarreforma, a través de sus diversos modos de comunicación, recriminó a menudo a los varones haberse perdido excesivamente en manos femeninas, e instándoles a recuperar el control de su personalidad y de su imperium sobre ellas. Sin embargo ese planteamiento no resultaba ser nada fácil. Delumeau ha manifestado, como a lo largo de la historia, los hombres a menudo han buscado responsables al sufrimiento humano y al fracaso, y especialmente en las sociedades preindustriales, y como con frecuencia lo habían encontrado en las mujeres<sup>28</sup>.

¿Hubo en la modernidad algún otro momento histórico en donde "*el fracaso de la especie humana*" se viviese con mayor intensidad en la mentalidad colectiva española?. Quizás esa sea la clave de tanta animadversión redoblada contra las mujeres, dejando a parte las loas, más o menos poéticas, que también existieron hacia su personalidad. Es bien significativo, que las escasas representaciones mitológicas del periodo sean las amazonas devoradoras de carne humana de Rivera.

El mensaje oficial del discurso del Barroco fue rotundo y sin apenas fisuras: hombres y mujeres reglamentados en su cotidianidad, con unas relaciones nada equitativas y en donde las diferencias de género se tradujeron en una desigualdad estructural que la religión y el ordenamiento jurídico no hacían sino implementar. El convencimiento de la intrínseca maldad de las mujeres y el ser supuesto objeto de tentación para los hombres, produjo un ánimo ideario misógino durante todo el siglo XVII. Quizás sólo Velázquez, como artista regio, se atrevió a transgredirlo. En la Venus del espejo, único desnudo del periodo, se representa a una mujer con exquisita sensualidad, embebida en la contemplación de su rostro. Para quizás contrarrestar la heterodoxia de su representación se utilizaron ciertos signos contrarreformistas como ataduras o espejos que permitían traslucir el mensaje crítico contra el poder de la belleza corporal. En Las Hilanderas, Velázquez también aprovecha y elabora un mito clásico, en realidad la fábula de Aracne, para mostrar un obrador de hilados madrileño donde varias mujeres se afanaban en uno de los trabajos habituales realizados por ellas. ¿Quizás era una crítica deslizada contra la sociedad gremial que les impedía ser elementos específicos en las decisiones de los propios gremios?.

La complejidad de las ideas que se vertían, no impide, sin embargo entender el alcance trasgresor de este trabajo de Velázquez: mujeres artesanas trabajando y mostrándose confidencias ante la fábula de Aracne que enmarca toda la composición. Y el mito clásico, se desplaza a un segundo plano, la imagen importante son esas mujeres descalzas que desarrollan sus confidencias mientras hilan.

En las Meninas, Velázquez recreaba también el universo Barroco, para jugar con la cultura oficial, invirtiendo su significado. En efecto, utilizaba una escena trivial y cotidiana -*la infanta Margarita irrumpiendo en el aposento donde el artista estaba pintando a los reyes*-, para secularizar la atmósfera contrarreformista<sup>29</sup>, a la par que se modificaban muchos de sus mensajes: la ternura y el realismo de los enanos y de la infanta, el protagonismo del pintor y de un cubículo lleno de cuadros mitológicos, censurados por la cultura oficial... Pero él, como otros pintores del siglo XVII, en la mayoría de sus cuadros fueron pintores al servicio de las ideas de la sociedad estamental y patriarcal vigente. Esas sólo fueron unas pequeñas excepciones.



*La vieja de los huevos - Velázquez*



## NOTAS

- 1 A. Durán (ed) *Hombres y mujeres en la formación del pensamiento igualitario*. Madrid 1994 pag. 67
- 2 E. Panowsky. *Idea*. Madrid 1989. Ibidem *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* Madrid 1993. J. Gallego *Visiones y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid 1984. J. Brown *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid 1980.
- 3 G. Lerner. *La creación del patriarcado*. Madrid 1990. C. Amorós *La crítica de la razón patriarcal*. Madrid 1989.
- 4 E. Sánchez Ortega. *Pecadoras de verano, arrepentidas de invierno*. Madrid 1995. G. Calvi. *La mujer barroca*. Madrid 1992. E. Perry. *Gender and disorder in early modern*. Princeton 1990.
- 5 A. Hespagna. *Visperas de Leviatán*. Madrid 1991. Ibidem *La gracia del derecho. Economía del la cultura en la Edad Moderna*. Madrid 1993. S. Bertelli. *Il corpo del Re. Sacralità del potere nell' Europa Medievale e Moderna*. Florencia 1990. M. Ortega "Huérfanas de ciudadanía pero guardianas de la casa" en Ortega M. Y C. Sánchez y E. Valiente (eds.). *Género y ciudadanía, revisiones desde el ámbito privado*. Madrid 1999.
- 6 K. Beepwelle. *Nueva crítica feminista del arte*. Madrid 1995. L. Geertz. "Cetros, reyes y carismas. Una reflexión sobre el simbolismo del poder" y VV.AA. *Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona 1994. VV.AA. *La imagen de la mujer en el arte español*. Madrid 1990. F. Borin "Imágenes de mujeres en Duby y Perrot" *Historia de las mujeres, del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid 1992. J. Caro Baroja *Las falsificaciones de la Historia*. Barcelona 1991.
- 7 Fray Luis de León. *La perfecta casada*. Madrid 1992. M. Ortega. "La Novísima Recopilación: la exclusión política de las mujeres" en VV.AA. *También somos ciudadanas*. Madrid 2000.
- 8 VV.AA. *Textos para la historia de las mujeres en España*. Madrid 1994. Es la carta de Pablo a Timoteo, cap. 1 y la epístola a los romanos cap. 2, pag. 59.
- 9 Hobsbawn y Ranger (eds.) *The invention of tradition*. Cambridge 1983. R. Strong *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*. Madrid 1988. F. Bouza *Imagen y propaganda: capítulos de historia cultural en el reinado de Felipe II*. Madrid 1998. A. Visceglia y Brice (eds.) *Ceremonial et rituel a Rome (XVI-XIX) siecles*. Roma 1997. A. Redondo (ed.) *Relations entre hommes et femmes en Espagne aux XVI-XVII siecles*. Paris 1995.
- 10 A. Arbiol. *La familia regulada*. Zaragoza 1715. J. Amar. *La educación física y moral de las mujeres*. Madrid 1995. L. Padilla. *Excelencias de la castidad*. Zaragoza 1642. Luis Vives. *Instrucción de la mujer cristiana*. Toledo 1542.
- 11 O. Niccoli (ed). *La mujer del Renacimiento*. Madrid 1993.
- 12 G. Duby. *Lecturas sobre la Historia*. Madrid 1993.
- 13 M. King. "Isota Nogarola: humanista y devota" en Amelang-Nash. *Historia y género en la Europa Moderna y Contemporánea*. Madrid 1990. R. Kagan. *Los sueños de Lucrecia. Política y profecía en la España del siglo XVI*. Madrid 1990. G. Pomata. "Storia particolare e storia universale in margine an alcuni manuali di storia delle donne". *Cuaderni Storici*, 74, 1990.
- 14 M. Batallón. *Erasmus y España*. Madrid 1983.
- 15 VV.AA. *Textos para la historia de las mujeres...* Madrid 1994.

- 15A A. Gevara. "Epístolas familiares" en VV.AA. *Epistolario Español*. Madrid 1947.
- 16 M. Mena "La imagen de la mujer en la pintura española en comparación con la pintura italiana" en VV.AA. *La imagen de la mujer en el arte español*. Madrid 1990.
- 17A M. Batallón. *Erasmus y España*. Madrid 1972 pag. 134.
- 17 M. Ortega. "Relaciones de género en la iconografía barroca" en VV.AA. *Las mujeres en España en la Edad Moderna*. Málaga 2001. F. Boring "Imágenes de mujeres en Duby-Perrot" *Historia de las mujeres del Renacimiento...* Madrid 1992. VV.AA. *La imagen de las mujeres en el arte español*. Madrid 1990.
- 18 C. Cañedo Argüelles. *Arte y Teoría: la contrarreforma y España*. Oviedo 1982. P. Martínez. *Idolos e Imágenes: el arte religioso en el siglo XVI*. Valladolid 1992.
- 19 F. Pacheco. *El arte de la pintura*. Ed. J. Sánchez Cantón. Madrid 1956.
- 20 F. Pacheco. *Tratados de erudición de varios autores*, Biblioteca Nacional. M.s 1713.
- 21 A. Palomino. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid 1715-24, reed. Madrid 1947.
- 21 V. Carducho. *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, modos y diferencia*, ed. F. Calvo Serraller. Madrid 1979.
- 22 J. Delumeau. *El miedo en Occidente*. Madrid 1990. J. Caro Baroja. *Las formas complejas de la vida religiosa en los siglos XVI-XVII*. Madrid 1979.
- 23 N. Carducho. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, modos y diferencia*. reed. Madrid 1979.
- 24 J. Brown. *Imágenes e Ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid 1980 pag. 104.
- 25 A. Pacheco. *Arte de la pintura. ...* pag. 137.
- 26 E. Sánchez Ortega. *Pecadoras de verano, arrepentidas de invierno*. Madrid 1995.
- 27 P. Ribadeneira. *Flos sanctorum, de las vidas de los santos*. Madrid 1761.
- 28 L. Pafandl. *Introducción al siglo de Oro. Costumbres y culturas del pueblo español de los siglos XVI y XVII*. Madrid 1994. G. Calvi. *La mujer barroca*. Madrid 1995. J. Delumeau. *El miedo...* pag. 179.
- 29 F. Marías. *Velázquez*. Madrid 1998. J. Gallego. *Velázquez en Sevilla*. Sevilla 1974.